

А. И. Янкус

К АНАЛИЗУ ДВОЙНОЙ ФУГИ В ТРАКТАТЕ О ФУГЕ Ф. В. МАРПУРГА

Большинство современных представлений о классической барочной фуге основываются, как правило, на сочинениях И. С. Баха. Эта установка сформировалась уже при жизни композитора в результате всеобщего признания его исключительного мастерства в своей области, а позже такое положение закрепилось благодаря высокому авторитету учеников и последователей Баха. Так, вскоре после его смерти вышел в свет «Трактат о фуге, основанный на образцах лучших немецких и иностранных мастеров» (далее — *Трактат о фуге, Трактат*) Фридриха Вильгельма Марпурга [1], ставший в истории науки о музыке первым серьезным обобщением теории и практики фуги (титульный лист I части *Трактата* см. на илл. 1). Его автор — композитор, историк, музыкальный критик, создатель трудов в разных областях теории музыки — был причастен к публикации оригинального издания «Искусства фуги» Баха, а отношение Марпурга к великому кантору неизменно отличалось особым пиететом¹.

Композиция *Трактата* Марпурга, состав нотного приложения

Трактат о фуге целиком посвящен теории фуги и имитации. Труд состоит из двух частей, изданных соответственно в 1753 и 1754 гг.

Нотное приложение содержит образцы, по большей части заимствованные из музыкальной литературы, реже — сочиненные самим автором². В этом разделе пронумерованы не страницы, а награвированные доски: Tab. I, Tab. II и т. д. Материал, относящийся к первой части *Трактата*, посвященной собственно фуге, содержит фрагменты и сочинения более чем 40 композиторов, в том числе немало фрагментов из музыки И. С. Баха, его предшественников и современников. Обращает на себя внимание опора на примеры из обоих томов «Хорошо темперированного клавира»; далее, в приложении ко второй части книги, появляются также образцы из «Искусства фуги».

Сравнивая перечни примеров к двум частям *Трактата*, нетрудно убедиться, что спектр имен в образцах первой части значительно более широк. Вместе с тем нотные материалы ко второй части *Трактата о фуге* включают многочисленные каноны

¹ «...В отличие от своих предшественников, — пишет М. Хайнеман, — Марпург имел под рукой собрание мастерских композиций в этом жанре Иоганна Себастьяна Баха с его «Хорошо темперированным клавиром», из которого Марпург, во-первых, выводил свои основные положения и на который, во-вторых, он постоянно ссылался во всех теоретических объяснениях» [2, С. III].

² Подробно состав *нотного приложения* обсуждается в работе автора настоящей статьи «Нотные примеры в *Трактате о фуге* Ф. В. Марпурга: к вопросу о фуге a-moll (Duo in contrapuncto ad 8, 11 et 12)» [3].

© А. И. Янкус, 2011



Илл. 1. Ф. В. Марпург.
Трактат о фуге: Титульный лист I части [1].

Вильгельма Фридемана и Филиппа Эмануэля Бахов³; кроме того, объектом весьма подробного анализа становится фуга *c-moll* Филиппа Эмануэля (Wq 119/7). Последние страницы нотного приложения (Tab. LIX–LX) занимает двухголосная фуга *a-moll*, обозначенная как *дуэт в контрапункте октавы, кварты и квинты — Duo in contrap. ad 8, 11 et 12*⁴.

³ Это тем более показательно, что первую часть своего труда Марпург посвятил «Его высочордию Господину капельмейстеру Телеману», а вторую — «Дражайшим братьям — господину Вильгельму Фридеману Баху, директору музыки и органисту в Галле, и господину Карлу Филиппу Эмануэлю Баху, прусскому королевскому камер-музыканту» [1, нумерованные страницы второй части]. Это обращение к братьям, а также стиль и смысл иных упоминаний Иоганна Себастьяна и его сыновей и в других сочинениях Марпурга демонстрируют глубокое уважение автора ко всему семейству Бахов (см., напр.: [4, S. 3; 5, S. 66]).

⁴ Авторство приведенного сочинения и вообще довольно широкого круга примеров музыкального приложения к *Трактату* не указано, но долгое время данная фуга приписывалась Филиппу Эмануэлю Баху. Данной проблеме посвящена статья Вильгельма Хорна [6], см. также [3]. Эта фуга приводится в современных каталогах сочинений Ф. Э. Баха [7; 8], а также в собрании его клавирных сочинений [9, p. 90–91].

Это сочинение расположено на двух отдельных страницах после ряда примеров из музыки В. Ф. Баха, Кирнбергера, Бендинелли и самого Марпурга, а также *Квадриги бесконечных канонов* Кирнбергера, которая оформлена как нарядная виньетка и могла бы эффектно завершить весь *Трактат*.

Правила к выполнению двойной фуги: проблемы, терминология

Аналитические разделы комментирующего характера появляются практически ко всем теоретическим темам *Трактата*. Приложение к первой части *Трактата* (*Beitrag zum ersten Theile der Abhandlung*), находящееся на с. 142–147, относит читателя к с. 114 и 134 основного текста.

Первое приложение (к с. 114) имеет подзаголовок: «О дроблении и стреттной имитации» («Von der Zergliederung und engen Nachahmung / eines Satzes»).

Подзаголовок второго приложения указывает лишь на место в книге, к которому он относится: «К с. 134»; теоретическая же тема этого фрагмента описана в первом абзаце текста. Весь фрагмент начинается с новой страницы и представляет собой подробный анализ дуэта-фуги a-moll, приведенного целиком на последних страницах книги (Tab. LIX–LX). На с. 134, к которой этот текст отсылает, находятся окончание главы «Общие правила к выполнению двух-, трех- или четырехголосной двойной фуги» [1, S. 131–134], а также аналитическое пояснение к первому примеру — Tab. XXXVII — фрагменту двухголосной фуги Телемана (илл. 2).

Что касается «Общих правил...», они нумеруются в *Трактате* по порядку с 1-го по 9-е и соответственно рассматривают вопросы: 1) о ритмическом и мелодическом контрасте между темами; 2) о количестве голосов в двойной фуге⁵; 3) об отсутствии необходимости в непрерывном ведении тем; 4) о том, что темы не должны заканчиваться одновременно; 5) о маркировке цифрами разных тем при работе с ними; 6) о возможности обработки тем не только совместно, но и по отдельности; 7) о подобии соединения тем их первоначальному изложению; 8) о необходимости соединений в двойном контрапункте с разными показателями, а также о том, что в двойной фуге, как и в простой, тема должна иметь особенности, позволяющие проводить ее разными способами, в том числе с терцовым удвоением, в канонической секвенции и стреттно. Кроме того, в данном пункте говорится о необходимости в отборе тем, которые могли бы соединяться при ведении в увеличении и уменьшении, с метрическим сдвигом (с другой части такта), имитационно и в смешанном (прямом и противоположном) движении. Наконец, последний пункт 9 описывает способы введения не-первых тем (подпункты α и β) с точки зрения тональности новой темы, послеэкспозиционной работы с темами как по отдельности, так и совместно, а далее — подпункты (*), (**), (***) — про стреттность и последовательность вступления тем в сложных фугах.

Первый пример из группы XXXVII открывает ряд фрагментов двухголосных сочинений, в группу входят начальные построения фуг Телемана, И. С. Баха (двухголосная фуга e-moll из I тома ХТК), Пешуша. Среди ее фрагментов имеются как фуги на одну тему с удержанным противосложением, так и фуги на две темы.

Марпург характеризует телемановский фрагмент как «начало двухголосной двойной фуги для двух одинаковых голосов» [1, S. 134]. В нотах проставлены цифры (1) и (2), что соответствует рекомендациям автора *Трактата* относительно работы с несколькими темами. Цифры указывают на два удержанных материала, с которыми осуществляются

⁵ Двойной традиционно называлась фуга не только с двумя, но и с большим числом тем.

ТАВ. XXXVII

Fig. 1 Telemann

Илл. 2. Нотное приложение к *Трактату о фуге*: I часть
 Tab. XXXVII, первый пример: фрагмент фуги Г. Ф. Телемана.

перестановки в двойном контрапункте октавы. Первый из материалов выполняет функцию темы, второй — противосложения. Их соотношение отвечает также пунктам 1 и 8 перечисленных правил, а именно: темы должны отличаться друг от друга ритмически и мелодически, а разные темы, связанные друг с другом, до того как будет осуществляться их разработка, должны соединяться по правилам двойного контрапункта.

Разбор фуги является иллюстрацией к одному из типов вступления голосов в двойной фуге: Марпург указывает на то, что противосложение (*Gegensatz*) вступает «согласно вышеописанному типу (***)»: если начавший голос закончил свою тему, следующие голоса должны ее также повторить, а именно — как правило — после небольшой паузы, благодаря каковой различие между темами будет более заметно» [1, S. 133].

Необходимо подчеркнуть, что раздел, к которому относится этот анализ и анализ фуги a-moll, имеет особую практическую направленность и содержит своеобразные «рецепты» для работы в условиях сложной фуги.

«После того как первое проведение закончилось, — пишет Марпург, — следующая за ним интермедия ведет модуляцию в *fis-moll*, в котором главная тема, начинавшаяся до того в верхнем голосе, повторяется в нижнем, а непосредственно вслед за этим, напротив него в другом голосе помещается вторая тема» [1, S. 134]⁶. Тональный план этого фрагмента (и в проведениях, и в интермедиях) Марпург обсуждает довольно подробно. И, наконец, следует вывод автора *Трактата*: «Из этого примера можно видеть, как происходит в фугах модуляция и тема может переходить из основной в другие тональности, как учитывается и разнообразие, причем голоса — тот или другой — принимают тему или противосложение (*Gegensatz*)» [1, S. 134].

К терминологии простой и двойной фуги. Критерии классификации фуг

Излагая и разъясняя теорию и анализируя музыкальные образцы, Марпург использует для обозначения темы термины *Satz*, *Thema*, *Subjekt*, а также *Hauptsatz*, *Nebensatz* и *Gegensatz* (причем *Gegensatz* и *Satz* применяются как синонимы). Таким образом, в качестве двойной фуги (т. е. фуги на две, три и более тем) в *Трактате* выступают фуга с удержанным противосложением (противосложениями) и фуга на несколько тем.

В этом заключается одно из принципиальных расхождений между взглядами на фугу в эпоху Барокко и в настоящее время. Теория фуги XVIII в. исходит из техники письма: из наличия или отсутствия соединений в сложном контрапункте, а потому не разводит по разным классам фугу на несколько тем и фугу с одним или несколькими удержанными противосложениями. Приоритеты современной теории иные: она исходит из композиционной функции материала, определяемой способом его появления и существования в фуге. Тема (как первая, так и последующие) вступает и излагается автономно (т. е. имеет экспозицию: отдельную для каждой темы либо совместную для одновременно вступающих тем). Противосложение же появляется как контрапункт к уже прозвучавшей теме (и экспозиции не имеет!); оно может быть как удержанным, так и свободным. Таким образом, сложный контрапункт обязателен только в неоднотемной фуге⁷.

Фуга *a-moll*: аспекты анализа (историческое и современное)

Анализ завершающего *Трактата* дуэта-фуги *a-moll* (илл. 3) автор вводит следующим положением: «Приводимая ниже и анализируемая двухголосная двойная фуга... добавлена еще и потому, что две основные темы используют иные, сравнительно с рассмотренными ранее, виды работы, которые можно увидеть из следующих далее примечаний» [1, S. 145].

⁶ Здесь интермедия отделяет первую — экспозиционную — пару проведений от начала от свободной части — группы иноладовых проведений, второе из которых в приводимом примере только намечено (оно обрывается сразу после вступления сопрано).

⁷ Две стороны проблемы — сложный контрапункт в фуге (одна сторона) и функции голосов (другая сторона), тем не менее, и по сей день получают субъективные трактовки. Так, во втором томе капитального труда Н. А. Симаковой «Контрапункт строгого стиля и фуга» среди широкого круга разновидностей сложных фуг называется *сложная фуга с присоединяющимися темами* [10, с. 232–233]. Здесь, несомненно, просматривается влияние барочной традиции, относившей фуги с удержанным противосложением к разряду двойных.

Duo in contrap. ad 8. ii. et i2.

Allegro assai

(a)

(b)

(c)

(d)

(e)

(f)

(g)

(h)

(i)

(j)

(k)

(l)

(m)

(n)

(o)

(p)

(q)

(r)

(s)

(t)

(u)

(v)

(w)

(x)

58 (z) (bb) (j) (aa)

66 (dd) (ff) (ee) (hh)

72 (gg) (ii) (kk)

78 (mm) (ll)

84 (nn) (oo)

90 (qq) (pp) (rr) (ss)

98 (tt) (uu) (vv) (ww)

103 (xx) (zz)

Илл. 3. Нотное приложение к *Трактату о фуге*: II часть. Таб. LIX-LX:
 Дуэт в контрапункте октавы, кварты и квинты.

Анализ фуги Марпург развертывает по опорным пунктам — буквенным обозначениям, проставляемым на протяжении всего сочинения (аналогично цифрам для различения тем). Эти пометы касаются обоих голосов (каждого в отдельности) и обозначают как контрапунктические соединения и имитационное взаимодействие голосов, так и композиционно-синтаксические разделы фуги. Разные буквы могут относиться к разделам одной интермедии (или проведения), выделять в них имитационно-контрапунктические события, отмечать разного вида повторы (секвенции, производные соединения, каноны и проч.). Надо добавить, что ни кодетта в теме, ни кадансирование в интермедиях не выделены как самостоятельные интонационные элементы и отдельными буквами не отмечены. Кроме того, начало повторения алфавита падает на неточно повторенные подразделы стреттного проведения (подробнее см. ниже) и в результате маркирует образование новых форм и приемов соединения голосов. Практически весь алфавит используется в анализе дважды (сначала одинарными, а затем удвоенными буквами: a, b, с..., aa, bb, cc... и т. д.) — выпускается только очередная помета vv при повторении алфавита (в противном случае не была бы обеспечена своеобразная «словарная» полнота анализа).

Интерес к процессу и содержанию аналитической работы в *Трактате* Марпурга вызывают не только его методика и техника анализа, разные трактовки формы и терминологические отличия от положений современной теории, но и сами подвергаемые анализу объекты: очень фрагментарно анализируется интонационный материал фуги, но тщательно разбираются приемы имитационной и контрапунктической работы (в том числе практически везде указаны показатели перестановок в подвижном контрапункте), выявляются связи между темой и противосложением, с одной стороны, и интермедиями — с другой, отмечаются повороты и сдвиги в тональном развертывании.

Целесообразно сопоставить анализ фуги a-moll, представленный в *Трактате*, с ее аналитическим описанием на основе современной теории фуги в целом и сложной фуги в частности⁸.

После того как бас закончил начатую в (a) первую тему, а дискант перехватил ее же в (b), в басу — в (c) — вступает вторая тема, которая, как это явственно видно, соединяется с первой такими интервалами, что допускает перестановку не только в октаву, но также и в дуодециму [1, S. 145].

(Экспозиция фуги: (a) — тема; b/c — ответ с противосложением.)

...в (d) и (e) наступает интермедия, которая — в (f) и (g) — ведет указанную в анализе мелодию в канонической имитации в октаву, затем этот канон — в (h) и (i) — перемещается в другую тональность, небольшое дополнение направляет к модуляции в a-moll: здесь — в (k) и (l) — возвращаются обе темы, сперва в их первоначальной тональности, а вскоре после этого — в (m) и (n) — они звучат с октавной перестановкой в тональности доминанты [1, S. 145].

(Интермедия: d/e — контрастный контрапункт; f/g — канон в полтакта с образующейся в третьем отделе канонической секвенцией в контрапункте кварты; h/i — секвенцирование канона f/g с кадансом на D/a. Тональный план интермедии очень активен: e-moll — d-moll-g-moll, c-moll-f-moll, хроматический ход с остановкой на D/a. Строгая контрэкспозиция: k/l, m/n — тема с удержанным противосложением.)

⁸ Текст Марпурга выделен и разбит по абзацам *Трактата* (с указанием страниц). Комментирующий анализ заключен в скобки.

Этому повторению фуги⁹ следует в (o) и (p) производный из мелодии обеих тем канон в нижнюю квинту, который с включением (q) и (r) напоминает интермедию (d) и (e) с октавной перестановкой, вслед за ней — в (s) и (t), и в (u) и (v) — проходит до того уже заявленный — в (f) и (g) и в (h) и (i) — канон и именно так же — с октавной перестановкой, раскрывая в перемещении (секвентном движении. — А. Я.) тональность [1, S. 145].

(o/p — начало интермедии, причем (o) вступает в верхнем голосе в последнем мотиве противосложения, образуя тем самым «вырастающую из темы интермедию»; канон в нижнюю квинту развертывается как каноническая секвенция в октавном контрапункте на общем для темы и противосложения материале; q/r — продолжение интермедии, с опорой на удержанные разделы первой интермедии — начальный d/e в октавном контрапункте и его продолжение — s/t и u/v — также в октавном контрапункте, повторяющее второй и третий разделы первой интермедии (f/g и h/i). Такое же, как в первой интермедии, активное модуляционное движение приводит к кадансу на D/g.)

...в (w) вновь вступает первая тема. Однако вместо своего противосложения она получает в качестве сопровождения часть уже дважды прошедшей интермедии — (x), из чего можно видеть, что эта интермедия в фуге не удалась, но не в связи с нечеткостью... и хотя она выявляет лишь голый остов (сопровождение. — А. Я.), тем не менее, она может соединиться с основной темой [1, S. 146].

(w/x — неполное проведение в g-moll. Тема частично разбита между голосами, при этом хроматическое движение в нижнем голосе (x) вырастает из линии (e) первой интермедии.)

Как только после этого в басу — (y) — вновь начинается первая тема, за ней четвертью позже — следовательно, стреттно — вступает дискант — (z). Однако гармония не позволяет воспроизвести тему в полном виде: дискант выпускает из нее отдельную восьмую, чтобы еще более приблизить остальную часть. Она, таким образом, составила — в (bb) — канон per Thesin et Arsin, а именно — восьмой позже, как можно видеть из сравнения баса (aa) и дисканта (bb). В (cc) и (dd) запоминается друг за другом следующее противодвижение части темы, причем хроматическая часть сопровождает диатоническую¹⁰ [1, S. 146].

(y/z — двухголосная стретта (II/I), c-moll. При неточном повторении rispостой (дискант) материала пропосты (бас) образуются фрагментарные имитационные построения, в которых расстояния вступления меняются: 0,5 т. (y/z — три отдела канона), одна восьмая (aa/bb — каноническая секвенция 2-го разряда), один такт (cc/dd — имитация). В имитации cc/dd к тому же комбинаторно соединяются измененные элементы: секвентно повторяемые тетра хорды с восходящим секундовым шагом (при мелодически разнонаправленном движении) в одном голосе и хроматический ход — в другом (илл. 4). Вертикально-подвижной контрапункт

⁹ Фуигирование может быть понято в этом контексте, вероятно, как воплощение экспонирования — первого признака становления фуги.

¹⁰ В X разделе *Трактата* разбираются «хроматические фуговые темы» [1, S. 73–75] и среди прочих возможностей называется соединение диатонического и хроматического элементов. Добавим, что А. П. Милка, анализируя трехголосный ричеркар из «Музыкального приношения» И. С. Баха, пишет об использовании композитором нового стиля, один из признаков которого можно видеть в построениях с имитационно-контрапунктической работой на основе среднего — хроматического — элемента темы в уменьшении [11, с. 170–172].

в этом соединении также необычен: неизменной остается терцовая корреляция голосов, за исключением замыкающей сексты, а следовательно, без мелодических изменений соединение было бы невозможно.)



Илл. 4. Фрагмент дуэта a-moll.

Как до того — в (w) и (x) — первая тема соединялась с интермедией, так и сейчас — в (ee) и (ff) — она соединяется со второй темой и тотчас вслед еще раз — в (gg) и (hh) — с перемещением голосов, которое составляет перестановку в кварту или ундециму.

(ee/ff — начало следующей интермедии: соединение центрального элемента противосложения с линией (e) из первой интермедии, затем — gg/hh — повторение в двойном контрапункте кварты ($J_v = -10$), в котором секста первоначального соединения остается секстой в производном¹¹.)

После этого — в (ii) и (kk) — следуют обе темы (хотя в (ii) отсутствует первая часть первой темы) и (затем. — А. Я.) в (ll) и (mm) еще раз и именно целиком. Здесь, в этом последнем месте, они теперь соединяются в контрапункте дуодецимы, в котором терция станет именно терцией, а не секстой, как это происходит в других местах, где темы находятся в контрапункте октавы [1, S. 146–147].

(ii/kk — продолжение (следующий раздел) интермедии: центральный элемент противосложения с контрапунктом, неточно повторяющим соответствующий раздел темы. ll/mm — проведение в g-moll (!): тема с удержанным противосложением, конец противосложения изменен.)

Если теперь — в (nn) и (oo) — слышатся еще раз обе темы в их полном объеме, то в (pp) и (qq) еще раз появляется, как уже проводился выше, канон в тесной имитации, хотя и в другой тональности, и еще единожды — в (rr) и (ss) — все же в октаву [1, S. 147].

(nn/oo — проведение в d-moll: тема с удержанным противосложением; pp/qq — каноническая секвенция 2-го разряда (см. aa/bb), голоса вступают в верхнюю октаву с расстоянием в одну восьмую; rr/ss — двойной контрапункт октавы предыдущего раздела интермедии.)

Как этот канон [pp/qq, rr/ss] берет свое начало из первой темы, так в (tt) и (uu) образуется новое (построение. — А. Я.) из второй темы¹², которое затем в (ww) и (xx) получает перестановку

¹¹ Обратим внимание на то, что у Марпурга это соединение также относится к теме, а не к интермедии. Включение такого соединения (основная часть противосложения и новый к нему контрапункт) соответствует как тематической трактовке удержанного противосложения, так и одному из положений марпурговской теории двойной фуги: «(6) Нет необходимости в том, чтобы одна и другая темы [der Satz und Gegensatz] все время сопровождали друг друга и не появлялись одна без другой. Каждую из них с ее особенностями поодиночке можно обработать лучше, чем если они объединены» [1, S. 131].

¹² В данном случае автор использует сочетание *aus ersten Satze / aus zweiten Satze*.

в октаву, затем — после сокращенной стретты на первую тему — в (yy) и (zz) — этот дуэт заканчивается [1, S. 147].

(tt/uu — следующий раздел интермедии: каноническая секвенция 2-го разряда на гаммообразном материале противосложения; продолжение интермедии ww/xx — перестановка предыдущего построения в двойном контрапункте октавы. Yy/zz — 4 отдела канона, которые можно трактовать как неточную стретту на материале начала темы в a-moll. Это построение выполняет функцию заключительного проведения в фуге.)

Предлагаемая далее *аналитическая схема дуэта-фуги a-moll* позволяет увидеть типичные средства построения фуги именно в двухголосии — в дуэте, а также характерные выразительные особенности развертывания и соединения голосов (см. табл. 1).

На схеме отчетливо видно, насколько детален анализ, производимый в *Трактате о фуге*, а также показаны группировка проведений в пары и весьма вольный их тональный план.

Материал разных голосов фуги a-moll опирается в основном на ритмический контраст¹³, однако здесь выделяются несколько фрагментов, противостоящих такому разнообразию. Это главным образом подразделы последней интермедии — первоначальные и производные соединения канонических секвенций на материале второго элемента темы (pp/qq и rr/ss) и элемента противосложения, контрапунктирующего теме в проведениях (tt/uu и ww/xx). Подобное единоритмичное движение образуется также в разделительной интермедии (терминология А. Н. Должанского) перед контрэкспозицией (тт. 24–27), в соответствующем разделе интермедии перед неполным проведением в g-moll и, наконец, в стреттном проведении (с неточным повторением в респосте) в c-moll.

Одним из аргументов Вильгельма Хорна в пользу авторства Марпурга, а не Ф. Э. Баха, в отношении фуги a-moll являлись так называемые общие места. Вместе с тем заметим, что интенсивность двухголосного взаимодействия голосов, количество имитационно-контрапунктических событий (за 109 тактов сочинения) здесь весьма высоки. Добавим еще один существенный аспект: проявления индивидуального музыкального языка в полифонических сочинениях композиторов второй половины XVIII в. могли быть достаточно слабыми. В отношении фуг Ф. Э. Баха об этом пишет Петер Вольны в статье «Замечания к сочинениям Карла Филиппа Эмануэля Баха в строгом стиле»: «Избранные Бахом модели тем никоим образом не соответствуют его характерному персональному стилю середины 1750-х годов, избегая всяких галантных и чувствительных оборотов. Обращение к форме фуги определенно ведет у него автоматически и к использованию устаревшего и одновременно неиндивидуального музыкального языка» [17, S. 68].

Характерные средства построения дуэта-фуги

Заголовок фуги a-moll, данный в *Трактате*, ориентирован жанрово и инструктивно: «Duo in contrap. ad 8, 11 et 12». В музыке XVIII столетия дуэт фигурирует и как исполнительский состав, и как определенный жанр. Достаточно напомнить, что в исследовании Марпурга фуги классифицируются также по количеству голосов.

¹³ Напомним: именно контрасту тем посвящен самый первый пункт объяснений теории двойной фуги в *Трактате*.

Таблица 1. Аналитическая схема дуга-фуги а-тол

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
Обозначения Марпурга и сходство между фрагментами разных разделов фуги	(a)	(b)/(c)	(d)/(e)	(f)/(g)	(h)/(i)	(k)/(l)	—	(m)/(n)	(o)/(p)	(q)/(r) ≈ (d)/(e)	(s)/(t) ≈ (f)/(g)	(u)/(v) ≈ (h)/(i)	(w)/(x)	(y)/(z) (aa)/(bb) (cc)/(dd)
Тональности проведений	a	e				a		e					g	c
Композиционные элементы фуги; голоса, ведущие тему	Пк	I ₂	I ₁ '	I ₁ ''	I ₁ '''	I ₂	I ₂	П ₁	I ₃ '	I ₃ ''	I ₃ '''	I ₃ ''''	I-П	ПЛ
Размер интермедий (указан объем в тактах)			4	3,5	6,5		1(k)		4	4	3,5	4		
Обозначения Марпурга и сходство между фрагментами разных разделов фуги	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25			
Тональности проведений				g		d							a	
Композиционные элементы фуги; голоса, ведущие тему	I ₄ '	I ₄ ''	I ₄ '''	П ₁	I ₅	I ₂	I ₅ '	I ₄ ''	I ₄ '''	I ₄ ''''	I ₄ ''''	I ₄ ''''	I ₄ ''''	
Размер интермедий (указан объем в тактах)	2,5	2,5	3,5		1(k)		3,5	3,5	3	4,5	4			

Описание *дуэта* в разных трактатах и музыкальных словарях XVIII в. позволяет выделить, с одной стороны, разновидности по составу участников — однородному и неоднородному, с другой — по типу соединения голосов: имитационному и неимитационному. Среди основных условий для успешной работы в жанре дуэта Кирнбергер, один из учеников И. С. Баха и активный пропагандист его музыки, принадлежавший к берлинскому кругу композиторов третьей четверти XVIII в., называет «необходимость, чтобы дуэт сочинялся фугированно, или совершенно по правилам двойного контрапункта — с тем, чтобы обе мелодии имели прекрасные возможности при единстве характеров» [18, S. 750].

Таким образом, исполнительский состав предопределяет тип работы с материалом в условиях конкретного способа соединения голосов. Это в полной мере отражено в обозначении сочинения¹⁴.

Объясняя теорию двойной фуги (напомним, что в данном случае речь идет о фуге с любым количеством тем), Марпург пишет, что предпочтительнее, когда количество голосов на один больше, чем число тем, так как это может обеспечить хорошую разработку каждой темы в отдельности, а также свободу включения и выключения голосов. Далее он замечает, что в случае, если голосов в фуге столько же, сколько и тем, «каждый голос находится в активной работе непрерывно» [1, S. 131].

Именно непрерывность тематической работы вкупе с неизменным использованием подвижного контрапункта является косвенным основанием такого характерного признака строения двухголосной фуги, как *объединение проведений в группы*.

В фуге Телемана (см. илл. 2) парность композиционного ритма создается экспозицией и контрэкспозицией, а затем парой иноладовых проведений. Уже здесь видна параллель с фугой *a-moll* Марпурга: в ней все проведения группируются попарно (соответственно экспозиция и контрэкспозиция, проведения в далеких тональностях субдоминантовой сферы *g-c* и далее — *g-d*), а заключительная часть готовится субдоминантовой группой проведений, маркируется возвращением начала темы в основной тональности (этот материал не участвовал в интермедийных разделах!), однако стреттное вступление голосов (канон — 4 отдела) не дает полного звучания темы ни в одном из голосов и, в свою очередь, является тематически концентрированным разделом.

Подобную интенсивную имитационно-контрапунктическую работу над темой (с применением разных видов вертикально-подвижного контрапункта и других приемов) как основу построения формы можно наблюдать в анализируемой фуге: в использовании удержанного противосложения и в целом — удержанных материалов, в организации контрэкспозиции и групп проведений. Принадлежность этого сочинения перу Марпурга, разветвленная и разнообразная разработка материала акцентируют финальное значение этой фуги для *Трактата* в целом.

* * *

Нотное приложение выполняет в *Трактате* не только иллюстративные задачи: оно представляется ценнейшим источником сведений о полифонических сочинениях современников и предшественников автора, весьма подробно комментирующего, сегментирующего и комбинирующего этот материал.

¹⁴ О жанровых особенностях двухголосной фуги см. [12–16].

Практическое значение *Трактата* связано с тем, что автор отталкивается от действующей традиции и подает материал в форме, нацеленной на его непосредственное освоение, чем и обусловлено появление соответствующих рекомендаций.

Рассмотренные в статье сочинения — дуэты, а специфика этого жанра, как говорилось выше, неизбежно толкает к работе в форме именно двойной фуги — естественно, в понимании того времени (т. е. как фуги на несколько тем, равно как и фуги с удержанным противосложением / с удержанными противосложениями).

Аналитические разделы *Трактата* демонстрируют привычные для культуры XVIII столетия понятный аппарат, отбор и выделение композиционно-синтаксических элементов, приемов изложения и развития, тональных планов и т. д. Изучение методики анализа, терминологии и системы объяснений материала способствует более адекватному пониманию как практики написания фуги, так и общей классификации видов фуги, притом не только в эпоху высокого барокко, но и в европейской теории последующего времени.

Литература

1. Marpurg F. W. Abhandlung von der Fuge nach den Grundsätzen und Exempeln der besten deutschen und ausländischen Meister: in 2 B-de. Berlin: A. Haude und J. C. Spener, 1753–1754. 487 S. Repr.: Laaber: Laaber-Verlag, 2002. Nebst LXII. Kupfertafeln — I. Bd., LX. Kupfertafeln — II. Bd.

2. Heinemann M. Friedrich Wilhelm Marpurg: Abhandlung von der Fuge: Einführung // Marpurg F. W. Abhandlung von der Fuge. Berlin, 1753–1754. Repr.: Laaber, 2002. S. II–XVIII.

3. Янкус А. Нотные примеры в *Трактате о фуге* Ф. В. Марпурга: к вопросу о фуге a-moll (*Duo in contrapuncto ad 8, 11 et 12*) // Musicus. 2010. № 5 (24). С. 14–20.

4. Marpurg F. W. Des critischen Musicus an der Spree. I Band. Berlin: Haude & Spener, Mar. 4, 1749 to Feb. 17, 1750. Repr.: Hildesheim; New York: G. Olms-Verlag, 1970. 406 S.

5. Marpurg F. W. Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition: mit zwey-, drey-, vier-, fünf-, sechs-, sieben-, acht- und mehrern Stimmen; nebst einem vorläuffigen kurzen Begriff der Lehre vom Generalbasse für Anfänger: in 3 B-de. Berlin: Johann Jacob Schützens Witwe (-Gottlieb August Lange), 1755–1759. Repr.: Hildesheim: G. Olms-Verlag, 2002. 341 S.

6. Horn W. Friedrich Wilhelm Marpurg, Carl Philipp Emanuel Bach und das «Duo in contrapuncto» Wq 119/1 (H.76) // Bach-Jahrbuch. 85. Jahrgang. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 1999. S. 159–169.

7. Wotquenne A. Thematisches Verzeichnis der Werke von Carl Philipp Emanuel Bach (1714–1788). Leipzig; Brüssel; London; New York: Breitkopf&Härtel, 1972. 112 S.

8. Helm E. E. Thematic Catalogue of the Works of Carl Philipp Emanuel Bach. New Hawen, London: Yale University Press, 1989. 271 p.

9. Bach C. P. E. The Collected Works for Solo Keyboard / ed. with Introductions by D. M. Berg. New York; London: Garland Publishing, 1985. Vol. 5. XXXV. 250 p.

10. Симакова Н. А. Контрапункт строгого стиля и фуга. Книга вторая. Фуга: ее логика и поэтика. М.: Композитор, 2007. 800 с.

11. Милка А. П. «Музыкальное приношение» И. С. Баха: к реконструкции и интерпретации. М.: Музыка, 1999. 250 с.

12. Server H. Marpurg versus Kirnberger: Theories of Fugal Comosition // Journal of Musik Theory. 1970. N 14. P. 209–236.

13. Южак К. По поводу двух контрапунктических работ принцессы Анны Амалии // Восьмые Баховские чтения в Санкт-Петербурге. Работа над фугой: метод и школа И. С. Баха: матер. конф. 20–27 апреля 2006 г. СПб.: Сударья, 2008. С. 168–215.

14. Янкус А., Южак К. К имитационной природе инструментального дуэта: двухголосные сочинения Вильгельма Фридемана Баха и его учителя Иоганна Себастьяна Баха // Художественный текст: скрытое и явное. IX Всероссийский междисциплинарный семинар: сб. науч. материалов. Петрозаводск, 2007. С. 148–161.

15. Южак К., Янкус А. Двухголосная фуга: природа, жанр и форма // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: мистецтвознавчі пошуки: збірник наукових статей та есе, присвячений ювілею Ніни Олександрівни Герасимової-Персидської. Київ: Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 2008. Вип. 78. С. 242–262.

16. Южак К. Дуэты из Clavier-Übung III: Единство в многообразии // Opera Musicologica. 2009. №1 [1]. С. 83–100.

17. Wollny P. Anmerkungen zu Carl Philipp Emanuel Bachs Compositionen im «strengen Stil» // Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz. 1997. S.62–73.

18. Kirnberger J.P. Duo // Sulzer J.G. Allgemeine Theorie der Schönen Künste. Bd. 1. 2 ed. Leipzig: Weidmann, 1792. S. 749–752.

Статья поступила в редакцию 19 января 2011 г.